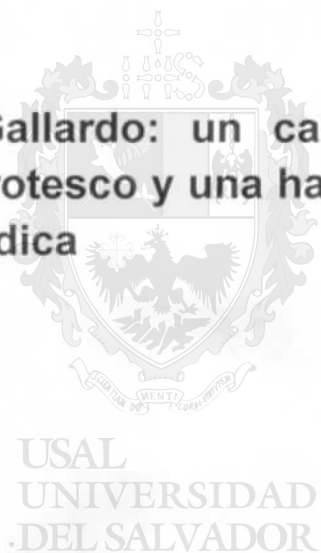


UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA DE LETRAS
DOCTORADO EN LETRAS

***Eisejuaz* de Sara Gallardo: un camino de santidad
desbordado por el grotesco y una hagiografía discutida
por la inversión paródica**



Tesis de Doctorado presentada por Ulda Margoth Cuevas Aro
Realizada con la orientación de la Dra. María Alejandra Minelli

Marzo de 2014

***Eisejuaz* de Sara Gallardo: un camino de
santidad desbordado por el grotesco y una
hagiografía discutida por la inversión paródica**

Ulda Margoth Cuevas Aro



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR


Dra. M. Alejandra Minelli

ÍNDICE

RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	7
PRIMERA PARTE: HERRAMIENTAS PARA ANALIZAR LA OBRA.....	14
CAPÍTULO 1. LA TEORÍA LITERARIA.....	15
1.1. Aportes de la narratología.....	15
1.2. La novela polifónica.....	24
1.3. El grotesco: seguimiento del término.....	31
1.3.1. El grotesco como proceso de distanciamiento: Wolfgang Kayser.....	36
1.3.2. El realismo grotesco como apertura a lo verdadero: Mijaíl Bajtín.....	40
1.4. Géneros literarios.....	46
1.4.1. La hagiografía.....	52
1.4.2. La parodia.....	60
CAPÍTULO 2. EL CONTEXTO ECONÓMICO, SOCIAL Y CULTURAL.....	70
2.1. Preocupaciones intelectuales en las décadas de los cincuenta y sesenta.....	70
2.1.1. El brillo capitalista y las relaciones internacionales.....	75
2.1.2. La especialización de Argentina como país agroexportador y el modelo de sustitución de importaciones.....	77
2.1.3. Desarrollo científico y tecnológico.....	80
2.2. Los cambios producidos en el período.....	84
2.2.1. Política y sociedad.....	84
2.2.2. Mujeres y escritura.....	90
2.2.3. Editoriales, medios de comunicación, público y literatura.....	97
SEGUNDA PARTE: DOS FASES EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE SARA GALLARDO.....	104
CAPÍTULO 1. LA NOVELA DE LA ESTANCIA.....	105
1.1. <i>Enero, Pantalones azules y Los galgos, los galgos:</i> estado de la crítica.....	110
1.1.1. <i>Enero</i>	115
1.1.2. <i>Pantalones azules</i>	119

1.1.3. <i>Los galgos, los galgos</i>	121
1.2. Los lindes de la patria y el cerco perimetral de la estancia.....	125
1.2.1. <i>Enero</i> : mirando desde las orillas.....	125
1.2.2. <i>Pantalones azules</i> : la mirada desde el centro cuando el centro tiembla.....	141
1.2.3. <i>Los galgos, los galgos</i> : la estética de una mentalidad.....	151
1.2.4. Conclusión: identidad en la mismidad.....	170
 CAPÍTULO 2. EL RELATO DE LO DIVERSO.....	176
2.1. <i>El país del humo y La rosa en el viento</i> : estado de la crítica.....	176
2.1.1. <i>El país del humo</i>	178
2.1.2. <i>La rosa en el viento</i>	185
2.2. La apertura de las fronteras.....	191
2.2.1. <i>El país del humo</i> es América.....	191
2.2.2. <i>La rosa en el viento</i> : el estallido del discurso único....	240
2.2.3. Conclusión: identidad en la diversidad.....	255
 TERCERA PARTE: <i>EISEJUAZ, UN PAISAJE LITERARIO NUEVO</i>	263
 CAPÍTULO 1. UN AURA SINGULAR.....	264
1.1. La escritora.....	264
1.2. La novela.....	271
1.3. <i>Eisejuaz</i> y la crítica.....	276
1.4. Constitución de una subjetividad desde la institución familiar y desde la institución religiosa.....	291
1.4.1. Nacer en el monte.....	291
1.4.2. Vivir en la misión.....	294
1.5. La peregrinación del excluido.....	303
 CAPÍTULO 2. ENTREGAR LAS MANOS.....	326
2.1. Un proceso de santidad.....	326
2.1.1. Dos sucesos significativos en el derrotero del personaje: darle nombre al espíritu que lo habita y encontrar al "Mandado".....	326
2.1.2. Las tentaciones.....	341
2.1.3. El desierto y la lucha con el Malo.....	350
2.1.4. La vuelta.....	357
2.1.5. Las coronas.....	363
2.2. Los límites del discurso hagiográfico.....	369
2.2.1. Síntesis y evaluación de los resultados: camino de pobreza y experiencias sacras.....	369
2.2.2. La santidad en sospecha.....	379
2.2.3. Las inversiones, el grotesco.....	381
2.2.3.1. Espíritus: los mensajeros, el mentor, los poderes de Eisejuaz.....	382

2.2.3.2. Cuerpos: la muerte, la descomposición	393
CONCLUSIÓN: <i>EISEJUAZ</i> , PARODIA DE UNA HAGIOGRAFÍA.....	398
BIBLIOGRAFÍA.....	403
FUENTES PRIMARIAS.....	403
Principal.....	403
Complementaria.....	403
FUENTES SECUNDARIAS.....	404
Prólogos, estudios preliminares y ensayos.....	404
Artículos periodísticos y entrevistas.....	406
BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA Y CRÍTICA	408
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	417



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

RESUMEN

Mirada la obra de Gallardo en su conjunto, se distingue un trayecto vertebral de sentido que impresiona como la elaboración de una identidad, personal y patria. El itinerario evoluciona en dos fases, lo cual posibilita la propuesta de una periodización en la producción literaria de la escritora. Así, el primer ciclo pone en escena la unidad, manifiesta en la estancia como un espacio nutricional y organizador del mundo; de esta mismidad se aparta Gallardo en el segundo ciclo, en el que se realiza una apertura hacia otros territorios, propiciatorios para escenificar la diversidad.

El comienzo de este espacio de la otredad es el monte chaco-salteño, escenario de la novela *Eisejuaz*, objeto de este estudio, que mostrará que la cuarta novela de la escritora no se centra en la vida de un santo, sino en la transformación paródica del género hagiográfico canónico: con *Eisejuaz* no se está en presencia de una hagiografía como género, sino de una hagiografía como objeto de representación. Dicha transformación paródica es producida por la constitución de un mundo polifónico, en el que el grotesco y la inversión paródica son los principios constructivos dominantes.

INTRODUCCIÓN

[...] ese espíritu profético, condición esencial de toda gran literatura: proyección que adelanta una primicia de alma [...].

Juan Carlos Ghiano, Testimonio de la novela argentina

"¡Qué libro extraño y bello has logrado!" exclama Manuel Mujica Láinez luego de leer *Eisejuaz*¹. Son las mismas impresiones -extrañeza y belleza- que sobresalieron en mi ánimo al realizar la lectura de la novela, y las que están en la génesis de la indagación que presento, cuyo propósito es estudiar *Eisejuaz* (1971), aunque, para darle sentido al texto en la obra y desde allí establecer relaciones contextuales, por la falta de estudios críticos sistemáticos sobre sus escritos, hago un seguimiento de la producción literaria de Sara Gallardo en su totalidad, con excepción de sus cuentos destinados a un público infantil.

La novela en la que me focalizo relata la historia de Lisandro Vega, Eisejuaz, Éste También, mataco del Chaco salteño que vive escindido entre las demandas vitales, propias de un hombre aborigen solo y pobre, y las solicitudes de las voces sobrenaturales que lo asedian y lo llevan a asumir un comportamiento de sumisión a un ser abyecto y degradado, el Paqui, a quien considera el "Mandado".

El discurrir del personaje por los dos mundos, el cotidiano, en el que se desenvuelve como una persona marginal, y el espiritual, constituido por las voces que escucha y que interpreta como pertenecientes a la divinidad, inducen a la crítica a verlo como un santo (Ricardo Rey Beckford, "Dos novelas de Sara Gallardo") que surge de los sectores socialmente desfavorecidos (Norma Grasso, "Sara Gallardo"), o

¹ VINELLI, Elena, "Prólogo" a GALLARDO, Sara, *Eisejuaz*, Buenos Aires, Agea, 2000.

un alienado, "un mataco alucinado" (Leopoldo Brizuela, "Prólogo" a *Narrativa breve completa*) que cree hablar con Dios. Partiendo por el medio la porfía, otorgándole un mayor peso a la santidad que a la locura, a juzgar por el paréntesis, Elena Vinelli, (prólogo a *Eisejuaz*, 2000) habla de "una conciencia mística (o psicótica)".

Santo o enajenado, hagiografía o simple itinerario biográfico son las disyuntivas que me resultaron problematizadoras en la lectura de *Eisejuaz*. Es innegable que proliferan señales, que veremos más adelante, para considerar que la vida de Lisandro Vega es la vida de un santo y que los patrones genéricos, al instituir en el decurso histórico las condiciones de previsibilidad necesarias para la comunicación cultural, fuerzan las percepciones hacia encuadramientos naturalizados, para el caso que nos ocupa, el relato hagiográfico. Asimismo, atendiendo a las relaciones de la literatura y la sociedad el texto invita, en una primera lectura, a verlo como la formalización de una suerte de justicia instaurada por la literatura: el héroe elegido para el encuentro sagrado, el elevado al estado de perfección que es la santidad es un pobre indio mataco, medio loco, vilipendiado y maltratado en la vida de todos los días.

No obstante, a poco que se fuerce la mirada, ese proceso de santificación se vuelve extraño, lo que provoca quiebres en las expectativas de lectura, lo que conmina a la búsqueda de un análisis textual alternativo, que tome en consideración las señales de santificación y también los quiebres o transgresiones. En este marco, examinaré el funcionamiento de las fisuras en el verosímil hagiográfico, qué las provoca, cuáles son los artificios puestos en juego para desvirtuarlo, subvertirlo o invertirlo. El objeto principal del estudio se constituye, entonces, por las rupturas, inversiones, subversiones, descentramientos, perspectivas inusuales que aparecen en la novela *Eisejuaz*, en relación con un horizonte de expectación determinado que es la vida de santos, sin desgajarlo de la obra completa que le da el marco y la pone en diálogo con las principales preocupaciones sociales del período 1950-

1970 en Buenos Aires, por considerar que las prácticas literarias adquieren sentido en las interrelaciones con las demás prácticas sociales.

Concretamente, me dispongo a hacer el análisis de *Eisejuaz*, provista de cuatro conjeturas, basadas en la constatación inicial de que, mientras se construye un anclaje interpretativo canónico, se ponen en escena otras voces, otras conciencias que agrietan el *continuum* de la cosmovisión prevista. Por ello, la primera hipótesis es que no se trata de la vida de un santo, aunque haya señales de santidad. Como segunda hipótesis, planteo que el grotesco y la inversión paródica son los principios constructivos dominantes en la novela. La tercera hipótesis me lleva a leer *Eisejuaz* como una novela polifónica: desbordando el monologismo de la hagiografía —con un discurso bivalente que se orienta hacia su propio objeto y, simultáneamente y en el mismo enunciado, hacia el discurso ajeno— el mundo narrado se convierte en una arena de lucha de (al menos) dos visiones de mundo contrastantes. Finalmente, como cuarta hipótesis, esta vez interpretativa, considero que el interjuego entre grotesco, inversión paródica y polifonía articula literariamente la conciencia de los cambios socioculturales que se estaban produciendo en la sociedad de la época.

De acuerdo con la desagregación del problema en los interrogantes anteriormente mencionados y con el planteo de las hipótesis, propongo como objetivo general producir un conocimiento sistemático de la cuarta novela de Gallardo, en torno de tres ejes: el género en el que se inscribe, la constitución (dialógica) del mundo narrado y los procedimientos sobresalientes. Como objetivos específicos, planteo los siguientes:

En primer lugar, realizar una lectura crítica de *Enero*; *Pantalones azules*; *Los galgos, los galgos*; *El país del humo* y *La rosa en el viento*, con dos propósitos: el primero de ellos es periodizar la obra y el segundo, es dar un encuadre a *Eisejuaz* en la propia producción literaria de la escritora. En segundo término, el objetivo es identificar nodos de

transgresión en la historia, en el relato y en la narración y los principales procedimientos puestos en juego. En tercer lugar, el objetivo es interpretar los hallazgos desde un marco genológico, poniendo en relación las marcas genéricas positivas y las disruptivas del verosímil hagiográfico, con las hipótesis de indagación.

Metodología

Abordaré la novela en sucesivos círculos de aproximación. Así, luego del desarrollo del marco teórico y de la presentación de un somero panorama del contexto de época, paso a hacer un estudio global de la literatura de Sara Gallardo con la finalidad de sistematizar su evolución y localizar *Eisejuaz*, ubicándola en una obra. Por ello, comenzaré la lectura de sus textos con un relevamiento del estado de la cuestión y la proseguiré con mi propio examen, para proponer una periodización de la narrativa ficcional de la escritora, (con excepción de sus libros destinados a los niños), dar el encuadre a *Eisejuaz* y desde allí establecer el diálogo con otros objetos culturales².

En este seguimiento de su producción literaria global puesta en relación con el contexto, quedará a la vista que Sara Gallardo resignifica

² Uso el término *cultura* en el sentido que le atribuye Williams, "como el *sistema* *significante* a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga" (WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 13); sentido en el convergen las dos concepciones tradicionales del vocablo: la de uso corriente, que considera la cultura como las "actividades intelectuales y artísticas" y la de los estudios sociales, que hace hincapié en que el término designa "todo un modo de vida". Aclara Williams que este concepto de cultura no sólo integra, sino que además redefine las dos vertientes; en tanto, por una parte, considera que un sistema significativo típico —obras, estados mentales y prácticas activas— está "esencialmente implicado en *todas* las formas de la actividad social" y, por otra, amplía la extensión del término, ya que incluye "todas las 'prácticas significantes', desde el lenguaje, pasando por las artes y la filosofía hasta el periodismo, la moda y la publicidad" (*Ib.*, p. 119).

el paisaje rural, articulando literariamente el proceso de cambio social. Comienza instaurando nuevos sentidos al mirar la estancia con los ojos de Nefer en *Enero*. Sigue haciéndolo en *Pantalones azules*, donde se impone una percepción moral del territorio propio. Concluye en *Los galgos*, *los galgos* donde encauza líricamente el paisaje vivido.

Asimismo, será visible el viraje producido en su obra cuando se aparta de la mismidad del espacio nutricional, con lo cual instala la diversidad, iniciada en el monte del Chaco salteño, al desvelar al personaje protagonista de *Eisejuaz*. Prosigue en *El país del humo* donde las novelas anteriores estallan en múltiples relatos, propicios para difuminar fronteras espaciales, temporales, étnicas, culturales y sociales, y concluye con *La rosa en el viento*, texto plural que ensambla sus constituyentes como una flor.

Como la lectura de *Eisejuaz* es dificultosa, principalmente por las fragmentaciones y las anacronías, una tarea inicial imprescindible es el reordenamiento de la historia, que se hará desde el motivo del encuentro y el concepto de cronotopo del camino, categoría de análisis que hace referencia a la integración de relaciones temporales y espaciales en la literatura en un todo que le da inteligibilidad y concreción. Por otra parte, es la propia palabra del personaje la que habilita el ordenamiento de los sucesos en el camino, en cuanto percibe su vida dividida en tramos. Esta reconstrucción se hará con un análisis narratológico de la novela: orden, duración, frecuencia, modo y voz, que pone en relación la historia, el relato y la narración.

De Wolfgang Kayser y Mijaíl Bajtín tomo los conceptos respectivos de grotesco e inversión paródica. Del primero se tomará el grotesco como un procedimiento de distanciamiento del mundo familiar, de desarticulación y disolución, causados por la intromisión de fuerzas abismales, con motivos y recursos reconocibles y rastreables en un texto dado. De Bajtín se toma su concepto de realismo grotesco nutrido en la

inversión carnavalesca, cuyo sustento es la degradación de lo elevado por medio de su transferencia al mundo corporal y material.

Por otra parte, en relación con la interpretación de los resultados, con el propósito de eludir un abordaje que dé vueltas sobre sí mismo y se atrofie en la pura búsqueda intratexto facilitada por la indagación narratológica, elaboro un panorama de las principales preocupaciones de la época, para ponerlas en diálogo con *Eisejuaz*. Particularmente, el planteo que entiende la obra literaria como "una articulación, por medio de un descubrimiento técnico de los cambios de conciencia que son, en sí mismos, formas de conciencia del cambio" (Williams, *op.cit.*, p. 132) resulta fecundo para establecer este diálogo. El panorama contextual mencionado busca delimitar esa conciencia posible, para ir relacionándola con la obra literaria objeto de estudio.

En este sentido, en las décadas del cincuenta y sesenta en Argentina prevalece un proceso de inestabilidad en los órdenes económico, político, social y cultural³. En el ámbito económico, puede observarse un incipiente proceso de industrialización. En el plano político, los hechos sobresalientes son la alternancia entre los golpes de Estado y los gobiernos civiles, que van configurando los modos de ser un ciudadano; en el aspecto social, aparecen nuevas clases sociales y en relación con los aspectos culturales, se expande el mercado editorial y se amplía y diversifica el público lector, con lo cual el oficio de escritor "se afirma", dando lugar a experimentaciones formales y a nuevas relaciones entre literatura y política (Saítta, *op.cit.*, pp. 7-15.)

La presente tesis se divide en tres partes. En la primera, reúno las herramientas teóricas a las que acudiré para reflexionar sobre los textos y trazo un panorama general de la época. En la segunda parte, realizo una lectura extensa de *Enero*; *Pantalones azules* y *Los galgos*,

³ SAÍTTA, Silvia, "Introducción", *El oficio se afirma*, en Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 9, 2004.

los galgos, las tres novelas que constituyen el "ciclo de la estancia". Luego, hago la lectura de *El país del humo* y *La rosa en el viento*, los dos libros que, junto con *Eisejuaz*, le dan carácter al "ciclo de la diversidad". En ambos casos comienzo por la actualización de la crítica sobre el libro tratado y prosigo con mi propio abordaje.

En la tercera parte analizo *Eisejuaz*. Comienzo con el capítulo "Un aura singular", título que hace referencia a la escritora, al texto y a Eisejuaz; una vez relevado el metatexto de la novela, me centro en la constitución de la subjetividad del personaje. A continuación, hago un seguimiento del personaje por su camino de santidad, en el capítulo que se titula "Entregar las manos". Finalmente, luego de una síntesis y evaluación de los resultados obtenidos hasta allí, realizo el tratamiento de los límites del discurso hagiográfico, articulados en la novela con desbordes grotescos que derivan en una inversión paródica del género hagiográfico. Por su parte, en las conclusiones, presento una constatación principal: el objeto de *Eisejuaz* no es la vida de un santo, sino el género hagiográfico. Asimismo, inscribo la novela en la obra, como iniciadora del segundo ciclo en la narrativa de Gallardo.

PRIMERA PARTE:
HERRAMIENTAS PARA
ANALIZAR LA OBRA



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

CAPÍTULO 1. LA TEORÍA LITERARIA

Interpretar un texto no es darle un sentido [...] sino por el contrario, apreciar el plural de que está hecho [...] no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes.

Roland Barthes, S/Z

1.1. Aportes de la narratología

Las prácticas artísticas completan su sentido en la relación dialéctica con la sociedad y la cultura donde se producen, en relación con otras prácticas sociales, no porque el arte carezca de especificidad y se diluya en las prácticas generales de la cultura, sino porque son ellas mismas objetos sociales, que responden a un entorno histórico y sociocultural dado; en este marco, la literatura es un "signo ideológico"⁴ que opera un proceso de "mediación" (*ib.*, p. 22) entre "la experiencia y su composición". Por otra parte, aislar un objeto para su estudio es un modo legitimado de conocer, aún si el análisis se circunscribe a la descripción de formas y de relaciones internas, por cuanto es allí donde se articula la relación de la literatura con su época.

En esta tesitura, la narratología aporta fundamentos básicos para el examen de una novela, que, más allá del posicionamiento teórico o ideológico que sustente la mirada del crítico, está conformada, en principio, por una historia, un relato y una narración. Estudiar esas

⁴ VOLOSHINOV, Valentín, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Godot, 2009.

dimensiones no deviene necesariamente en un desconocimiento de las relaciones dialécticas del texto con su contexto, pero sí induce el sentido del análisis, que comienza por el artefacto "material", desde un asedio al texto propiamente dicho, antes de discurrir sobre el objeto "estético"⁵. Desde este marco, la demanda en este sentido es mayor si el texto objeto de indagación fue producido en un clima de época coincidente con el del surgimiento de las propuestas narratológicas, como es el caso de *Eisejuaz*, publicado en el año 1971. Considero que Gerard Genette es quien mejor sistematiza dichas aportaciones, por lo que la base usada en este estudio para el análisis narratológico de los textos de Sara Gallardo son los conceptos desarrollados en *Figuras III* (1972)⁶.

Dado que *Eisejuaz* es un texto que se caracteriza por una trama enmarañada, hostil a la aprehensión directa de la anécdota, la primera demanda de la lectura crítica es la organización de la historia en un eje de sucesión, tarea que realizo mientras relaciono la historia, el relato y la narración. Las relaciones temporales entre el relato y la historia las abordo desde tres variables: orden, duración y frecuencia. Las asincronías (anacronías, subjetivas u objetivas, que se presentan como analepsis o prolepsis), sobresalen en *Eisejuaz*, excepto, lógicamente, en las escenas dialogadas, en las que convergen los dos tiempos, la sucesión de la historia y la sucesión del relato. Para cotejar las dos dimensiones, establezco dos series de sucesión, la del orden de aparición

⁵ De acuerdo con Jan Mukarovsky, el hecho literario está integrado por aspectos poéticos y aspectos comunicativos: un "artefacto material" creado por el artista y un "objeto estético", que es la percepción que la comunidad tiene de la obra: "Toda obra de arte es un signo autónomo, constituido por: 1) la "obra cosa" que funciona como símbolo sensorial; 2) el "objeto estético" que se encuentra en la consciencia colectiva y funciona en tanto que "significación"; 3) La relación respecto a la cosa designada, relación que no se refiere a una existencia especial y diferente —puesto que se trata de un signo autónomo— sino al contexto general de fenómenos sociales (la ciencia, la filosofía, la religión, la política, la economía, etc. (MUKAROVSKI, Jan, "El arte como hecho semiológico" [1936] en *Escritos de estética y semiótica del arte* (Selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet), Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 40).

⁶ GENETTE, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989a.

de los acontecimientos en el relato, para lo cual tomo la división en nueve capítulos, y la cronológica de la historia, que subdivido en cuatro tramos.

Tanto las analepsis como las prolepsis presentan dos rasgos constitutivos, que se relacionan con el hecho de que las anacronías funcionan como relatos secundarios respecto del relato primero: la amplitud y el alcance, que puede mantenerse en el interior de la historia (anacronía interna) o extenderse más allá (anacronía externa). La anacronía interna puede referirse a acontecimientos que siguen otra línea de acción, distinta de la del relato primero, en cuyo caso se denomina heterodiegética; en cambio, si sigue la misma línea de acción del relato primero es homodiegética. En el caso de la prolepsis externa, puede funcionar como un epílogo, un cierre posterior a los acontecimientos del relato primero, que se acerca al momento de la enunciación. En *Eisejuaz*, como el alcance de la historia primera se extiende por el cuarto tramo de la vida de Lisandro Vega, los tres primeros son introducidos en el relato mediante sendas anacronías de alcance externo a la historia principal.

Las analepsis internas homodiegéticas pueden ser completivas o repetitivas. Las completivas llenan lagunas del texto, elisiones u omisiones, por lo que son un recurso varias veces socorrido por Gallardo, para contrarrestar la fragmentación del relato como, por ejemplo, en el sumario que hace Vega del tercer tramo, estructurado como la réplica de un diálogo con sus paisanos. Las analepsis repetitivas son retrocesos breves, que en *Eisejuaz* se dan como evocaciones de sucesos cuya función es la resignificación de los hechos de la historia. En algunos casos, el relato se complejiza por la neutralización o la imbricación, en diferentes niveles, de las anticipaciones y las retrospecciones, como es el caso de dos retrospecciones concatenadas, referidas a dos tramos diferentes de la historia. Algo similar ocurre con los sueños del protagonista, en que se superpone el tiempo del sueño, el tiempo futuro anticipado y el tiempo presente en que se evoca el sueño.

No aparecen en la novela prolepsis internas homodiegéticas completivas, que son las que cubren por adelantado una posterior laguna en el relato; pero sí las que delinean un hecho que luego se desarrollará —prolepsis repetitivas— que funcionan como anuncios de acontecimientos posteriores, como, por ejemplo, los adelantos de la muerte de Eisejuaz. También pueden encontrarse esbozos, que son preparatorios de escenas futuras, como el encuentro con Paqui, a la manera de los señuelos falsos de los relatos policiales.

La segunda variable para relacionar el relato y la historia es la duración, el cotejo del tiempo de los acontecimientos con la longitud del relato de esos acontecimientos. El grado cero es una hipotética relación constante entre la duración del acontecimiento y la longitud del relato. Se trata de una relación entre una medida espacial —la longitud del relato medida en longitud del texto— y una temporal —la duración del acontecimiento— que da como resultado la velocidad del relato. El propósito de introducir esta variable es determinar en los textos de Gallardo los movimientos narrativos, que determinan un ritmo o una velocidad del relato, los cuales están representados, canónicamente, por la pausa descriptiva, que expresa la morosidad máxima: en cuanto la mirada del narrador se sitúa fuera de la perspectiva de la acción o del ensueño del personaje, la historia se "interrumpe" mientras el narrador observa para describir. Contrariamente, la elipsis es una "laguna" en el relato —explícita, implícita o hipotética: revelada *a posteriori* por medio de una analepsis—expresión de la velocidad infinita. Por su lado, el sumario es expresivo de la máxima aceleración, al resumir en pocas líneas muchos años y acontecimientos y, por último, la escena es el movimiento que da cuenta de la máxima concentración dramática.

La tercera variable a la que recurro para analizar las relaciones temporales entre el relato y la historia de *Eisejuaz* es la frecuencia, es decir, la capacidad de reproducción o repetición de los acontecimientos y de los enunciados del relato, lo que puede dar lugar a cuatro situaciones:

los acontecimientos se repiten o no se repiten y, similarmente, los enunciados se repiten o no se repiten. De esta forma, en el relato que Genette denomina singulativo se cuenta una sola vez lo que sucedió una sola vez (1R 1H) y en el relato singulativo anafórico se cuenta ene veces lo ocurrido ene veces (nR nH). Si se cuenta ene veces lo ocurrido una vez (nR 1H), ya sea introduciendo alguna variación estilística o diferentes puntos de vista, el relato es repetitivo y, por último, si se cuenta una sola vez lo ocurrido n veces (1R nH), el relato es iterativo. La iteración es una narración sintética, englobante de los acontecimientos singulares que se producen y reproducen en una misma serie narrativa, pero no por aceleración como en el sumario, sino por abstracción y asimilación, ya que se consideran los acontecimientos sólo en sus semejanzas. Esta última forma de reproducción de los acontecimientos predomina y caracteriza a *Enero*; en cambio en *Eisejuaz* predomina la repetición.

En relación con el modo, este se relaciona con la "representación" o regulación de la información narrativa en la novela, que dependen de la distancia y la perspectiva. La distancia se "mide" por el grado de dependencia o libertad que tiene el acontecimiento y el discurso del personaje, ya sea el pronunciado o el interior, con respecto al patrocinio del narrador. El mayor grado de dación de la palabra al personaje se produce en el monólogo interior o discurso inmediato que está emancipado del patrocinio narrativo. Se diferencia del discurso restituído en que el restituído tiene verbo introductorio, mientras que el discurso inmediato da la ilusión de presentarse a sí mismo, el narrador se desdibuja y el personaje lo sustituye.

En cambio, el relato puro, aquel en el cual el narrador asume el discurso del personaje (incluso el discurso interior, que se narrativiza en forma de análisis) como si se tratara de un acontecimiento más, es el más distante —mediatiza la información— y el más reductor —sintetiza el discurso al filtrarlo. En un grado intermedio de distanciamiento se encuentra el discurso traspuesto en estilo indirecto, un discurso

narrativizado impuro, "contaminado" por recursos del estilo mimético, ya que el narrador asume también el discurso del personaje, pero, como es un narrador que sintetiza e interpreta al narrativizar, no da garantías de que lo que cuenta sea transcripción de las palabras o pensamientos del personaje. Más emancipado (menos subordinado, sin verbo declarativo para introducir el discurso del personaje) es el estilo indirecto libre en el que el discurso del narrador y el del personaje se funden y, más que hablar el narrador, es el personaje quien habla por la voz del narrador. En el otro extremo, el de menor distancia, se halla el discurso restituido (del narrador al personaje), en el que predomina la escena o relato detallado y la transparencia del narrador. Se considera mimético (máximo de información y mínimo de informador) por cuanto se "muestra" lo acontecido.

La perspectiva es el segundo modo de regulación de la información. Como la restricción del campo narrativo —la perspectiva es una restricción, porque el punto de vista asigna límites a lo que se ve y a lo que se conoce— no es fija o constante, y no implica solamente una visión, Genette propone hablar, en lugar de punto de vista, de focalización o foco narrativo, sintagma que da lugar a una mayor flexibilidad y puede contemplar la inexistencia del foco, su interioridad o exterioridad y su variación a lo largo del relato. La tipología propuesta contempla tres situaciones:

El primer caso es el relato no focalizado o de focalización cero; se trata del relato clásico con narrador omnisciente⁷, en que el narrador dice más de lo que sabe el personaje. El segundo caso es de la focalización

⁷ Según Genette, corresponde a la visión "por detrás" en la tipología de Jean Pouillon, con un foco que se ubicaría fuera de la novela. En la propuesta de Tzvetan Todorov, corresponde a un narrador cuyo campo de visión y conocimiento es mayor que el del personaje: narrador > personaje.

interna⁸, en que el narrador se limita a decir lo que sabe o puede saber el personaje. Este tipo de focalización —que se perfecciona en el monólogo interior— puede ser fija en un solo personaje; variable, si va alternando la perspectiva, o múltiple si desarrolla varios puntos de vista del mismo objeto. El último caso es el de la focalización externa⁹, también conocida como de relato objetivo o conductista, en que el narrador dice menos de lo que sabe el personaje, porque ignora la interioridad de sus sentimientos y pensamientos. En *Eisejuaz* el relato primero está casi siempre a cargo del protagonista, por lo que el foco está puesto en su interioridad; no obstante, su visión y alcance cognoscitivo superan el campo de un personaje, por las capacidades de Vega que le permiten entablar diálogos con los ángeles del Señor, con la naturaleza, con las almas, con el futuro.

Por último, con la categoría voz se analizan las relaciones de la narración (quién enuncia, a quién y en cuáles circunstancias), tanto con el relato como con la historia. Las variables de aplicación son el tiempo, los niveles narrativos y la persona. Veremos que los juegos temporales en *Eisejuaz* conjugan en una misma escena las narraciones intercalada, simultánea, anterior y ulterior.

La narración intercalada es la más compleja, ya que la narración se produce entre los momentos de la acción; se va dando en varias instancias, entramándose la historia y la narración, combinando "lo que en lenguaje radiofónico se llama el directo y el diferido, el casi monólogo interior y el relato *a posteriori*" (Genette, *Figuras III*, *op.cit.*, p. 275). En la narración simultánea coinciden en presente la narración y la historia, con lo cual se eliminan las interferencias por que se relata en el presente contemporáneo de la acción. Un relato en presente crea ilusión de

⁸ Es la "visión con" de Pouillon, en la que el mundo es el que percibe el personaje. Para Todorov: narrador = personaje.

⁹ Para Pouillon es la "visión desde afuera", una exterioridad que manifestaría, para este autor, también la interioridad del personaje. Todorov sintetiza este punto de vista en la fórmula "narrador < personaje".

objetividad. En cambio, si se subraya la narración misma como en los relatos de monólogo interior es la acción la que se reduce hasta casi abolirse. La narración anterior, asidua en *Eisejuaz*, es el relato predictivo (profético, apocalíptico, oracular); siempre aparece en un segundo nivel, es decir, los relatos son predictivos en relación con la voz de un narrador presente en el relato primero, no con la instancia narrativa a la que generalmente "posdatan". La narración ulterior, la más común, es la posición clásica del relato en el pasado. El pasado de la historia sitúa el momento de la enunciación sin precisarlo. A veces se produce una isotopía entre narración e historia, convergen al final, porque a medida que se desenvuelve la historia se acerca al momento de la enunciación. El acercamiento de la historia a su fin es también su origen. Para que se dé esa convergencia la narración no debe superar a la historia. En la novela *Eisejuaz* se produce esta convergencia en el penúltimo enunciado, momento en que el protagonista entrega la narración a una tercera persona.

Con relación a los niveles narrativos, indicadores de la voz, sostiene Genette que los acontecimientos de un relato están en un nivel diegético superior al del acto narrativo que los produce. El primer nivel del acto narrativo es el extradiegético y los acontecimientos relatados son intradiegéticos o, simplemente, diegéticos. Por su parte, el acto narrativo que se sitúa en un segundo nivel —que se origina en la diégesis— produce acontecimientos metadiegéticos: "La instancia narrativa de un relato primero es, pues, por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadiegético) es, por definición diegética, etc" (*ib.* p. 284). El paso de un nivel a otro (metalepsis) se produce por la narración: en un acontecimiento dado se hace saber otro acontecimiento por mediación del discurso. Los relatos metadiegéticos cumplen diferentes funciones en *Eisejuaz*, entre las que destaca la de refuerzo del relato primero.

El narrador dirige su acto enunciativo a un narratario, quien, junto con él integra la situación narrativa. Ambos se encuentran en el mismo nivel diegético. El narrador de la novela *Eisejuaz* es mayoritariamente autodiegético, el personaje cuenta su propia historia, aunque aparece, también, un narrador externo, en tercera persona, que asume la narración primera. Asimismo, otros narradores introducen en diversas ocasiones narraciones de segundo grado.

Con respecto a la variable *persona*, Genette aclara que el autor de un texto no elige entre formas gramaticales, sino entre "actitudes narrativas", que son la decisión de hacer que la historia sea contada por un personaje o por alguien exterior a la historia, lo que tiene como consecuencia "mecánica" la persona gramatical. Por eso, no habla de relato en primera o tercera persona, sino de dos tipos de relatos: con narrador ausente de la historia —relato heterodiegético— y con narrador presente —relato homodiegético. El relato homodiegético (con narrador presente en la historia) admite dos grados de implicancia del narrador, como testigo u observador (personaje secundario) o como protagonista, en cuyo caso el relato se denomina autodiegético. En este último caso, el de *Eisejuaz*, se distingue el yo narrante del yo narrado.

1.2. La novela polifónica

Una de las hipótesis de lectura de *Eisejuaz* es considerarla una novela polifónica, en cuyo discurso se entraman voces y visiones de mundo que tienen un estatuto ontológico similar, porque el yo narrante no las subordina a su égida. Mijaíl Bajtín¹⁰ propone el concepto de novela polifónica en el marco de una concepción del lenguaje como discurso dialógico —en contraste con el monologismo— que responde a un entramado social, histórico e ideológico. Algunos autores¹¹ no limitan este rasgo al lenguaje, ya que consideran que el dialogismo es una característica de la cultura, en la que el diálogo principal se produce entre lo culto y lo popular. Asimismo, observan que, como fenómeno cultural, toda la literatura es dialógica y la novela polifónica es la forma literaria propia de la modernidad (Cuesta Abad, y Jimenez Heffernan, *op.cit.*, p. 251).

Antes de proseguir, dado que las teorías de Bajtín ocupan un lugar central en el marco teórico que propongo, quiero hacer lugar a algunas prevenciones sobre sus propuestas. Es verdad, como advierte Emir Rodríguez Monegal¹², que en el cuerpo teórico bajtiniano abundan “las complejidades y contradicciones” y que a ello se suman las “traiciones” de la traducción, que crean duplicidades y ambigüedades en conceptos clave; además, no es menor la dificultad inherente de trasladar sus conceptos originales a contextos dispares. No obstante ello, el crítico uruguayo considera válidas (y, con su voz, habilita un espacio) las aplicaciones de las teorías de Bajtín en el estudio de literaturas

¹⁰ BAJTÍN, Mijaíl [1963], *Problemas de la poética de Dostoiewski*, México, Siglo XXI, 1988.

¹¹ CUESTA ABAD, José y Julián JIMENEZ HEFFERNAN [eds.], *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005.

¹² RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Carnaval, antropofagia, parodia”, *Rev. Iberoamericana*, volumen 45, N^{ros} 108-109, julio-diciembre 1979, pp. 401-412.

marginales, por cuanto la literatura rusa se erige como una producción marginal.

Asimismo, hace notar como primer logro bajtiniano la creación de una genealogía nueva, en la que la novela no deriva de la épica sino de la sátira menipea, con lo cual contribuye a cuestionar el logocentrismo europeo y pone en el centro géneros menores como la parodia. Aclara que esos conceptos son fructíferos para pensarnos, no solo por la marginalización de nuestra literatura sino porque tienen que ver con la forma de constituirse la cultura latinoamericana: "Desde los orígenes de nuestra cultura, el proceso brutal de asimilación de culturas ajenas, el choque producido por la violenta imposición de un punto de vista cristiano y feudal del mundo y más tarde la masiva importación de otra cultura (la africana aportada por esclavos) todo esto llevó a formas extremas de carnavalización [...] que se convirtieron en la pauta básica de la cultura latinoamericana" (Rodríguez Monegal, *op.cit.*, p. 407). En este marco, la parodia opera desacralizando ese punto de vista oficial, que es la mirada que nos interesa para abordar el género en el que se encuadra *Eisejuaz*.

Ahora sí, continuando con el concepto de novela polifónica, entiendo que este es aplicable a *Eisejuaz*, porque pone en escena un mundo narrado en el cual se articulan diferentes conciencias, diversidad de voces y puntos de vista, distintas posturas ideológicas que dialogan en paridad; las diversas experiencias de mundo no aparecen representadas en la novela como fenómenos puramente lingüísticos, sino discursivos, por cuanto se interrelacionan visiones de mundo, lo que se ilustra claramente en la forma de constituirse subjetivamente el personaje, cuya voz integra al menos dos visiones de sí mismo, las de los aborígenes y las de los blancos. Como afirma Bajtín¹³, "las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las concepciones, y de sus portadores vivos: la gente que piensa, habla y actúa en un ambiente

¹³ BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

histórico y social concreto" (Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, *op.cit.*, p. 419).

De acuerdo con Darío Villanueva¹⁴, el concepto de dialogismo bajtiniano recoge la puesta en interacción de voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Así, para este estudioso, el vocablo integra tres modalidades de la interacción: la heterofonía, la heterología y la heteroglosia: "Ese dialogismo implica, pues, la heterofonía, o multiplicidad de voces; la heterología, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales; y la heteroglosia, o presencia de distintos niveles de lengua" (Villanueva, *op.cit.*, p. 55). Con respecto a la heteroglosia, no obstante, hace falta aclarar que Bajtín hace prevenciones explícitas sobre "los diversos estilos de la lengua, de dialectos territoriales y sociales, de jergas profesionales, etc." (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, *op.cit.*, p. 254) por cuanto son caracterizaciones típicas que tienden a la objetividad y a la conclusión, no a la polifonía: "No se trata de la propia existencia de determinados estilos de lengua [...] lo que importa es bajo qué ángulo dialógico se confrontan o contraponen en la obra" (*loc. cit.*).

En la novela analizada no se hace la traducción literaria de un dialecto mataco, por lo cual no es la variación lingüística el sentido de polifonía que se instala, sino el que producen los diálogos entre enunciados que dan cuenta de posiciones de los sujetos, es decir, en tanto las voces adquieren sentido por ser expresiones de una situación en el mundo y se manifiestan como posicionamientos ideológicos. En la explicación de Bajtín:

Las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas [...] deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser discurso, esto es, enunciado, y recibir un autor, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este

¹⁴ VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: La novela*, Ediciones Júcar, Madrid, 1989.

enunciado exprese (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op.cit., p. 257).

La "reacción dialógica" presupone una palabra bivocal, que posee una doble orientación: una, hacia el objeto discursivo y otra hacia el discurso ajeno, que puede ser el propio discurso ajenizado. Se trata de "estilizaciones, parodia, relato oral (skaz) y diálogo (expresado composicionalmente, consistente en réplicas)" (ib., p. 258). En estas dos últimas formas no siempre aparece la doble orientación, aunque es común que el relato oral estilice el discurso ajeno y la réplica de un diálogo lo conteste.

En síntesis, hablo de dialogismo en *Eisejuaz* para significar que el discurso de Lisandro Vega se constituye con visiones de mundo en pugna y, también, que el discurso novelesco se construye como respuesta a la palabra ajena, lo que determina un estilo, pero también da cuenta de una cosmovisión, pensamientos, sentimientos, miradas del mundo y de sí, de un pensamiento artístico polifónico en Sara Gallardo:

Nos parece que se puede hablar directamente acerca del pensamiento artístico polifónico que traspasa los límites del género novelesco. Este tipo de pensamiento es capaz de alcanzar tales aspectos del hombre —ante todo la conciencia pensante del hombre y la esfera dialógica de su existencia—, que no son abarcables artísticamente desde una posición monológica (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op.cit., p. 376).

En consonancia con ello, al abordar el texto incorporo esta dimensión dialógica, en el análisis de la constitución del personaje, de la parodia del género hagiográfico y en el rol de la escritora. Para delimitar el alcance del discurso bivocal, orientado a la palabra ajena, Bajtín lo pone en relación con el discurso orientado directamente hacia su objeto y con el discurso objetivado, ambos univocales.

El discurso orientado a la palabra ajena se produce al darle un nuevo sentido a un vocablo que ya tiene el suyo propio y lo mantiene, por

lo que una sola palabra manifiesta dos voces, las que suelen ir en sentidos opuestos, lo cual provoca colisiones y genera un desvío, una complejidad que supera lo esperado en una visión monológica. En cambio, el discurso directo del narrador, orientado hacia el objeto, cumple funciones de designación, de comunicación, de expresión y de representación. En cuanto al discurso de los personajes, aunque tiene un significado temático inmediato, se comprende desde el objeto y, a la vez es objeto de la orientación del autor, como palabra típica de un individuo o grupo social, lo que no cambia su condición univocal, rasgo este que comparte con el discurso directo del autor.

Específicamente, el discurso dialógico puede presentarse de tres formas (*ib.*, pp. 260-279), las tres presentes en *Eisejuaz* y en los demás textos de Gallardo. La primera forma es la palabra bivocal de una sola orientación. Esta responde a los propósitos de autor, que no entra en conflicto con la palabra ajena, la sigue, se aloja en ella y la convencionaliza; un ejemplo ilustrativo aparece en el discurso de Julián de *Los galgos, los galgos*, frente a las tradiciones que le imponen la demanda de ser estanciero próspero. En el caso del discurso oral introducido en la novela —recordemos que la crítica ha celebrado el “habla” peculiar de *Eisejuaz*— Bajtín previene que tiene que estar orientado hacia la oralidad ajena, expresiva de una visión de mundo ajena; de lo contrario, se trata de un simple procedimiento lingüístico. Es decir, la orientación requerida no es hacia el discurso oral sino hacia el discurso ajeno.

En la palabra bivocal de orientación múltiple, la segunda forma del discurso dialógico —que incluye la parodia en sus diversas manifestaciones y, en general, la reacentuación de la palabra ajena— el autor habla por medio de la palabra ajena, pero en este caso le introduce un sentido diferente, haciendo anidar en ella una segunda voz, que la violenta para que sirva a propósitos opuestos: “La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces” (*ib.*, p. 270) que aparecen perfectamente

separadas y distinguibles una de la otra, como en el caso de *Eisejuaz*, novela en la que conviven la voz del discurso hagiográfico canónico con las voces que proviene de la subversión paródica.

Por su parte, en la tercera forma dialógica, la palabra ajena reflejada, el autor no utiliza las palabras ajenas para sus propósitos, como en la estilización y en la parodia: "[...] la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella" (*ib.*, p. 272). En el caso de la polémica oculta —la "palabra que mira de reojo"— se desarrolla un tema pero en oposición a la palabra ajena, la cual incide sobremanera en el discurso propio aunque esta esté implícita. En el diálogo oculto, el discurso se construye como la réplica de un diálogo, señalando más allá de sí mismo, hacia la palabra de otro, situación repetida en la conformación de la subjetividad de Lisandro.

Para finalizar con el concepto de novela polifónica, debe subrayarse que en el discurso dialógico, el dialogismo no es un procedimiento sino una estrategia ideológica. La conciencia del héroe se construye en relación con la conciencia que el otro tiene de él o, en palabras de Bajtín, el "yo-para-mí" se erige sobre el fondo del "yo-para-el-otro". La conciencia del personaje y su discurso se ven inficionados por pausas, acentos, quiebres:

[...] en la autoconciencia del personaje penetra la opinión ajena acerca de su persona, en el enunciado del personaje germina la apalabra ajena sobre él; la conciencia ajena y el discurso ajeno producen, por una parte, los fenómenos específicos que determinan el desarrollo temático de la autoconciencia, sus rupturas, evasivas y protestas, y por la otra, asimismo, el discurso del personaje con sus rupturas enfáticas y sintácticas, repeticiones, reservas y redundancias (*ib.*, p. 290).

Las voces en conflicto, los posicionamientos ideológicos, las imágenes contrastantes en comunión están presentes en *Eisejuaz* de varias formas. Sobresale, en principio, la escisión integrada en una

conciencia: la de Lisandro Vega que comulga simultáneamente con demandas terrenales y espirituales; aparece nítido en la forma de nombrarse el personaje, que recoge la mismidad y la otredad: "Eisejuaz, Éste También". Todo su discurso se quiebra por la réplica al discurso hegemónico. Se constituye cual lugar de lucha, de escamoteo, de respuesta. No se trata sólo de la puesta en escena de una sintaxis oral peculiar, ni de la puesta de un dialecto autóctono mataco, sino de que su habla se construye como una totalidad comprehensiva de voces dispares, entre las cuales el propio género legitimado es enfrentado a sus contradicciones.

En este sentido, Sara Gallardo —tomo prestado el decir de Bajtín sobre Dostoievski (*ib.*, p. 354)— elabora un personaje del que no cabe hablar, sino dirigirse a él, construido como un *sujeto de apelación*, que demanda una aprehensión exhortativa: "No se puede aprehender, ver y comprender [...] haciéndolo objeto de un análisis imparcial y neutral, tampoco [...] mediante una fusión con él, una empatía. Se le puede acercar y descubrirlo —[...] obligarlo a descubrirse— mediante la comunicación con él, dialógicamente (*loc.cit.*).

1.3. El grotesco: seguimiento del término

El grotesco es una categoría transversal a los géneros, que puede ser considerada como un procedimiento literario (Kayser) o una forma de articular literariamente una experiencia social (Bajtín). En *Eisejuaz* es un constituyente primordial, tanto en los quiebres de la composición textual, como en el tejido de la anécdota, que opera instalando una polémica, ya sea por la saturación de elementos propios que terminan desbordándose a sí mismos, por el juego con diversas interpretaciones de un mismo hecho, por la construcción de continuidad entre ámbitos normalmente separados o por la introducción de elementos atípicos, anómalos, disruptivos de lo considerado natural, lo cual genera sinsentidos, contrasentidos y sentidos otros, que inficionan el discurso hagiográfico, legitimado en una concepción determinada de mundo.

En su estudio del grotesco¹⁵, Wolfgang Kayser hace una primera aproximación haciendo un seguimiento de la evolución del vocablo, desde el siglo XVI hasta el momento de la escritura de su investigación, en 1957. El estudioso aclara que el término es una derivación del italiano *grotta* (gruta), que se usó para designar un arte ornamental antiguo descubierto en el Renacimiento en Roma y otras ciudades italianas, el cual fue considerado una expresión de una "moda bárbara" que ya Marco Vitruvio había condenado, por no ajustarse a los cánones de la representación realista. No obstante, la estética grotesca se introduce en las diversas formas de arte, aún en géneros ya estructurados como el arabesco y el morisco¹⁶.

¹⁵ KAYSER, Wolfgang *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, 1964.

¹⁶ Kayser diferencia tres "géneros", el grotesco, el morisco y el arabesco: "Morisco" es "un arte ornamental delicado y enteramente plano (es decir que nunca se ve en

En los siglos siguientes la suerte del término va cambiando. De un uso como sustantivo que designa una expresión artística caracterizada por el desorden, la desproporción, la "confusión de los dominios", paulatinamente, se pasa a un uso de valoración e interpretación, como adjetivo, lo cual lo aleja de la remisión directa a un objeto concreto. Su significado se "alivia" en el período siguiente (sin contar el "mundo quimérico de la comedia del arte") y el concepto se hace inocuo, pero luego vuelve a complejizarse, hasta adquirir un "carácter siniestro" en el Romanticismo.

Siguiendo el itinerario del vocablo, Kayser observa que en el siglo XIX, lo grotesco pierde el carácter ominoso del Romanticismo: "se intenta darle carácter inocuo con tendencia a lo fantástico cómico que conducirá a su equiparación con lo 'bajamente cómico' o lo 'burlescamente cómico'" (Kayser, *op.cit.*, p. 125). Finalmente, considera que en la edad moderna, "lo grotesco se ha convertido en suelo nutritivo de extensos campos de la pintura y la literatura del siglo XX" (*ib.*, p. 156).

También Mijaíl Bajtín hace un seguimiento del vocablo *grotesco*¹⁷, que no difiere mayormente del seguimiento que hace Kayser, a quien sigue casi al pie de la letra en lo que hace al estadio heurístico del proceso. Las diferencias se presentan en el nivel hermenéutico, ya que reinterpreta el relevamiento que hace el autor alemán a la luz de su teoría de la cosmovisión carnavalesca y a su definición del *realismo grotesco* como el "tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones" (Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y*

perspectiva) sobre fondo uniforme (generalmente negro sobre blanco). Como motivos se usan exclusivamente hojas o zarcillos rigurosamente estilizados". El "arabesco" introduce la perspectiva, "es 'tectónico' (quiere decir que distingue entre arriba y abajo), está más lleno (de modo que el fondo puede estar completamente cubierto) y usa como motivos ornamentos de zarcillos, hojas y flores más parecidos a la naturaleza, con oportunos aportes del mundo animal" (*ib.*, p. 21).

¹⁷ BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003.

en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais, *op.cit.*, p. 34). Así, considera que la categoría en cuestión se desarrolla en "el sistema de imágenes de la cultura popular de la Edad Media y alcanza su epopeya artística en la literatura del Renacimiento" (*ib.*, p. 35), cuando, como sostiene Kayser, se registra el término en la bibliografía.

Sí, amplía a Kayser en el seguimiento de los vaivenes del vocablo en los siglos XVII y XVIII, ya que Bajtín no sólo ve una pérdida de densidad del concepto, sino una resignificación. Considera que lo grotesco "se reducía al rango de lo cómico de baja estofa", lo cual se explica por la "estatización de la vida festiva" y la introducción de "la fiesta en lo cotidiano", relegada al ámbito de lo familiar y privado:

El grotesco degenera al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública y al convertirse en una pura tradición literaria. Se produce una cierta formalización de las imágenes grotescas carnales, lo que permite a diferentes tendencias usarlas con fines diversos" (*ib.* p. 37).

Con respecto al grotesco durante el Romanticismo, Bajtín lo rescata como un "acontecimiento", por ser una reacción contra los principios del iluminismo: racionalismo, didactismo, univocidad, utilitarismo y autoritarismo. Pese a ello, hace notar que "en el grotesco romántico, la ambivalencia se transforma habitualmente en un contraste estático y brutal o en una antítesis petrificada" (*ib.*, p. 43). Esencialmente, lo que percibe Bajtín en el Romanticismo es la pérdida del elemento regenerador que atribuye al grotesco del Renacimiento, que pone en escena una visión de mundo en la cual "todo lo limitado, característico, fijo y perfecto, es arrojado al fondo de lo «inferior» corporal donde es refundido para nacer de nuevo" (*ib.*, p. 53); no obstante, reconoce en los teóricos del período romántico su propósito de descubrir la esencia popular del grotesco y su comprensión del fenómeno más allá de su función puramente satírica.

Entre los aspectos negativos, hace notar que de "la locura como parodia feliz" se pase a una visión "sombria y trágica del aislamiento individual" y que de la "alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único", de encarnar el juego de la violación de límites y fronteras, de la "coincidencia consigo mismo", se llegue a una máscara "que disimula, encubre, engaña". Asimismo, lamenta que al deseo de luz, de aurora, de primavera, se haya opuesto la predilección por la noche y lo oscuro.

Observa que a partir de la época romántica, la ajenidad, lo siniestro y el distanciamiento provocados por el grotesco, coadyuvan para que el mundo se "transforme de pronto en exterior", y para que la modalidad se transforme en "expresión del temor", como sostiene Kayser; pero le reprocha a este su visión unilateral del fenómeno, al no percibir —subyacente o como posibilidad— la cosmovisión carnavalesca. Subsiste, para Bajtín, incluso en el grotesco romántico y moderno —por la propia densidad semántica del término— en forma latente, la cultura popular, en la que las "imágenes del mundo corporal y material no son solo "vida inferior" sino regeneración vital de lo corporal. Además, estima que fue el grotesco, al franquear la visión monolítica del mundo, el que posibilitó el descubrimiento del "carácter infinito interno" de un individuo que es "subjetivo, profundo, íntimo, complejo e inagotable" (*ib.*, p. 46).

Pasando por un período en que lo grotesco se equipara a lo burdo o lo satírico, el grotesco renace en el siglo XX —afirma Bajtín— como "grotesco modernista", que se corresponde con las obras del surrealismo y el expresionismo, emparentado con el Romanticismo y teñido de existencialismo. La obra teórica de Kayser es ubicada en esta línea por el pensador ruso. Encuentra una segunda corriente, la del "grotesco realista" en el que se encuadran autores como Thomas Mann, Bertold Brecht y Pablo Neruda, que revitalizan las formas del realismo grotesco y en el caso de Neruda, responde a veces a la cosmovisión carnavalesca (*ib.*, p. 47).

Puede decirse que los enfoques desde los cuales los dos autores considerados observan el fenómeno corren en sentidos contrarios: Kayser ve el grotesco como un concepto que evoluciona hasta alcanzar plenitud en la modernidad y, al revés, Bajtín lo observa deslizarse hacia una degeneración, alejándose de la época de oro que fue el Renacimiento, abrevado en una cosmovisión medieval.



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

1.3.1. El grotesco como proceso de distanciamiento: Wolfgang Kayser

Para Wolfgang Kayser, el efecto grotesco se genera por la experiencia de un mundo familiar en proceso de distanciamiento, sin un marco explicativo, sólo mostrativo de su carácter. Nótese que se está hablando de exponer el *proceso* de distanciamiento, un "estarse haciendo" ajeno: "El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es" (Kayser, *op. cit.*, p. 40). La "irrupción de poderes abismales" (poderes sobrenaturales en *Eisejuaz*) instaaura la visión de un orden otro, al poner en el centro de la escena la disolución de las ordenaciones del mundo y la desarticulación de sus formas. De acuerdo con Kayser:

El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar —que aparentemente descansa en un orden fijo— se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones (*loc.cit.*).

Para definir "la esencia de lo grotesco" o el grotesco como categoría estética, Wolfgang Kayser aborda el concepto desde tres perspectivas: el acto de creación, la obra y su recepción. Estas tres dimensiones no aparecen aisladas: el efecto y la percepción grotescos son producidos por motivos y procedimientos que se organizan en una determinada estructura, aunque, en primera instancia, el grotesco sea el resultado de un acto de percepción.

Básicamente, el pensador alemán se focaliza en un efecto grotesco provocado por un peculiar tratamiento de los contenidos, que puede consistir en una alteración de las proporciones, en la mezcla de animal y humano, de animal y vegetal, de metal y orgánico, de lo animado y lo inanimado; en fin, se trata de la confusión de los órdenes y dominios considerados naturales, como en la novela que tratamos, cuando los ángeles que le hablan a Lisandro toman la forma del metal o del brillo de un avión. Pero no deja de lado el efecto producido por una

composición fragmentaria, asentada en transgresiones a la linealidad o a la causalidad, como en la hechura de *Eisejuaz*: ruptura del *continuum* o perversión de la causalidad. No menos importante en el logro del efecto grotesco es la mirada fría, distanciada del artista que no da explicaciones ni sentido a sus creaciones, imponiendo en la novela, por ejemplo, arbitrariamente, escenas que no tienen sustento en la trama.

Varios de los motivos que Kayser propone como característicos del grotesco aparecen en la narrativa de Gallardo. El más notorio es la aparición de lo 'monstruoso', lo extraordinario, lo contrario a lo considerado natural. Así, la aparición de cráneos y esqueletos que ponen de relieve la muerte de la carne, como en un inolvidable relato de *El país del humo* en el que se configura el cuadro de una masacre de indígenas, haciendo resaltar los huesos de un feto. También la experiencia de la locura es grotesca: "En el demente lo humano se presenta en transformación macabra" (Kayser, *op. cit.*, p. 224), palabras que en una primera mirada podrían caberle a Lisandro Vega. Lo es, asimismo, la presencia de animales fabulosos, que surgen del abismo, pero también de animales reales, como víboras, reptiles, búhos, murciélagos, arañas, en general, sabandijas, animales nocturnos, de sangre fría, impuros, indignos de ser ofrecidos en sacrificio, por lo cual no pertenecen al reino de Dios, sino al de los "poderes malignos", que en la novela examinada son formas angelicales.

No sólo los animales y la esfumación o la puesta en cuestión de los límites son motivos del grotesco, también lo es la vegetación exuberante, espesa, desconocida, como la del monte en que nace Vega, en la que el hombre puede perderse o que es sentida como pronta a transformarse en *lo otro*, lo animal que goza de la capacidad de devorar. Es un recurso indisolublemente unido al tratamiento del espacio: abierto, en el que el personaje pierde puntos de referencia o cerrado en el que se asfixia, se ahoga.

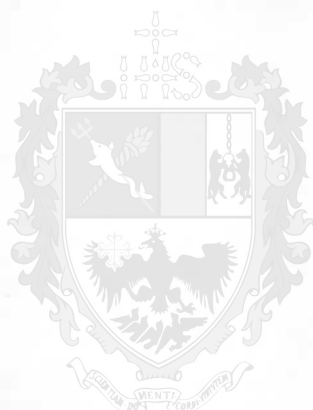
De acuerdo con Kayser, el verosímil grotesco se construye también insuflando movimiento propio o fuerza vital a lo inerte o mecánico —todo habla en *Eisejuaz*— o con la puesta en escena de instrumentos o utensilios que pueden causar dolor o muerte; en general, objetos con punta, cuchillos, tijeras, sierras que pueden penetrar fácilmente en la carne; asimismo, con el juego de la máscara y el rostro que siembra dudas en el estatus de la verdad o mediante la disgregación del todo por la autonomía de las partes, lo que pone en riesgo el sentido de unicidad.

En la percepción del grotesco, el enfrentamiento con fuerzas ominosas genera un sinsentido, sacudimiento que es emocional e intelectual. El choque con lo *otro*, la presencia del más allá en el entorno cotidiano —ya sean ángeles mensajeros o el Malo— provoca un retorno, un rebote hacia la mismidad y la pone en cuestión, ampliando las fronteras del pensamiento. Por otra parte, el trato con fuerzas oscuras, a la par del sentimiento de vulnerabilidad, funciona como un conjuro y deviene en un sentimiento de liberación. En palabras de Kayser:

[...] Pese a toda la desorientación y todo el estremecimiento producidos por los poderes oscuros que están en acecho dentro de nuestro mundo y detrás de él y que son capaces de producirnos el distanciamiento de este mundo, la representación verdaderamente artística nos trae, a la vez, una secreta liberación. Se ha divisado lo oscuro, descubierto lo macabro y pedido explicaciones a lo incomprensible. De estos hechos se desprende nuestra última definición: la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo. (*ib.* p. 228).

Pensando en *Eisejuaz* desde este planteo, como estrategia de composición relevante se destaca en la novela la presentación del mundo narrado fragmentado, con quiebres. Estas grietas responden a un escamoteo de la linealidad, a incongruencias en el plano de la causalidad, a una anécdota que se muestra en posición precaria, al

borde del abismo, a causa un mundo otro que es atraído a la realidad propia para que asuma una identidad. En este sentido, no se produce el distanciamiento de lo próximo que observa Kayser, sino un acercamiento de lo ajeno.



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

1.3.2. El realismo grotesco como apertura a lo verdadero: Mijaíl Bajtín

Mijaíl Bajtín considera que no puede comprenderse el realismo grotesco si se le niega su principio constitutivo básico, que es la cosmovisión carnavalesca, donde el mundo comprendido como una unidad, con sus límites, lo consabido, lo naturalizado es desmontado en lo corporal inferior para volver a nacer renovado: en *Eisejuaz* el trato con fuerzas espirituales se materializa en lo corporal inferior. El autor ruso explica el efecto grotesco por la experiencia del distanciamiento junto con la visión de un mundo integrado: el mundo se hace ajeno porque se intuye otro mundo en el cual no existe la separatividad con el sujeto o, en otras palabras, la exterioridad se percibe en contraposición con la nostalgia de un mundo que "es destruido para renacer y renovarse después":

[...] un mundo verdadero en sí mismo, el mundo de la edad de oro, de la naturalidad carnavalesca [donde] el hombre se encuentra consigo mismo, y el mundo existente es destruido para renacer y renovarse después. Al morir, el mundo da a luz. En el mundo grotesco, la relatividad de lo existente es siempre feliz, lo grotesco siente la alegría del cambio y transformación, aunque en algunos casos esa alegría sea mínima, como ocurre en el romanticismo (Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, op.cit, p. 49).

Para Bajtín, el grotesco es la articulación artística de la subversión provocada por el carnaval medieval. Entiende el espacio carnavalesco como la práctica social de una comunión con la otredad, un camino hacia "un orden mundial distinto", hacia "una nueva estructura vital", al mostrar el engaño de un mundo unido e inmutable: "El grotesco, nacido de la cultura cómica popular, tiende siempre, de una u otra forma, a retornar al país de la edad de oro de Saturno y contiene la *posibilidad viviente* de este retorno" (*ib*, pp. 48-49). Esta visión del grotesco que lo pone en relación con la diversidad, que lo sitúa como un llamador de la otredad y

como puente hacia otro orden más justo, es la que echa luz para reflexionar en torno de la cuarta novela de Sara Gallardo, *Eisejuaz*, con la que la escritora abandona el espacio de la estancia y se traslada al monte del Chaco salteño, espacio en el que la unidad primigenia se rompe, por la irrupción de la diversidad.

Con este espacio del carnaval, Bajtín está construyendo un tópico literario fructuoso, que designa el lugar de la regeneración, la vía de acceso a la autenticidad, la condición del cambio hacia un mundo mejor, el retorno a una unidad primigenia. Su tópico reúne en el espacio del carnaval los elementos que hacen del mundo un mundo bueno, justo, feliz, en el que se concretan las mejores utopías sociales: "El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa" (*ib.*, p. 13).

Su mirada sobre la alienación coadyuva para aprehender su concepción del tópico. No ve al alienado (no sólo habla del personaje literario alucinado), a Lisandro Vega en nuestro caso, como poseído de una fuerza extraña que estremece, distanciado, como lo vería Kayser, sino como poseedor de una mirada privilegiada. Considera que el tema de la locura es la vía para "librarse de 'la falsa verdad de este mundo' y para contemplarla desde una perspectiva independiente, apartada del mundo convencional" (*op.cit.*, p. 49). Es decir, desde este marco, el personaje extrañado es la puesta textual de una estrategia que le permite a Gallardo poner en discusión los convencionalismos anquilosados.

La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia (*ib.*, p. 50).

Asimismo, son relevantes para comprender el alcance de lo carnavalesco las apreciaciones que hace el crítico sobre la relación vida-muerte. Entiende que las imágenes del realismo grotesco logran asumir en su completitud el "vaivén existencial de la muerte y el nacimiento" (*ib.*, p. 52). Puntualiza que en la cosmovisión carnavalesca no hay una oposición entre estos dos estados; no sólo la muerte no niega la vida sino que la integra como momento necesario para la renovación: "La muerte está siempre en correlación con el nacimiento, la tumba con el seno terrestre que procrea [...] La muerte está incluida en la vida y determina su movimiento perpetuo paralelamente al nacimiento (*ib.*, p. 50). En efecto, en *Eisejuaz* la muerte y la descomposición de los cuerpos no se producen en oposición a la vida, sino que son manifestación de vida; así, cuando Lisandro Vega muere no desaparece, sino que "queda" para "ser barro y pasto", para reconstruirse: "El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y el mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste" (Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, op.cit, p. 285).

El examen de la risa, permite, también, adentrarse en el concepto de realismo grotesco de Bajtín. La risa carnavalesca no es satírica, porque su humor no es negativo; tampoco tiene la liviandad de la risa destinada a divertir. Es una risa "utópica", que responde a una cosmovisión integradora y "expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen" (*ib.*, p. 17). En la risa carnavalesca se diferencian tres caracteres definitorios: es popular, es universal y es ambivalente. Es popular por general, porque es del pueblo, de todos. Es universal porque "contiene todas las cosas y la gente (incluso a los que participan en el carnaval) el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en su aspecto jocoso, en su alegre relativismo" (*loc.cit.*). Es ambivalente porque integra polos opuestos:

"alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez" (*loc.cit.*). Un ejemplo es la risa de Lisandro cuando sale, maltratado, de la cárcel; ríe porque la institución carcelaria lo alimentó, cual si hubiese sido su mujer.

Severo Sarduy¹⁸ aporta a la comprensión de la relación entre carnaval e inversión paródica, situando lo carnavalesco en la confrontación, la confusión y el diálogo de textos. Asimismo, hace notar que en los textos carnavalizados los "actuales" son, también, textos; de manera similar, Bajtin observa que el héroe de la parodia es el propio género: "La *carnavalización* implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos -los actuales de que habla Greimas- son otros textos; de allí el carácter polifónico, esteorofónico, diríamos [...]" (Sarduy, *Barroco y neobarroco*, *op.cit.*, p. 20).

Una de las características más relevantes del concepto examinado es la degradación de lo considerado elevado o sublime. Esta degradación opera transfiriendo el mundo espiritual y abstracto al mundo de la materia, sobre todo al ámbito de la satisfacción de las necesidades corporales básicas. Para ello, se parte de una topografía rigurosa, en la cual los significados de "alto" y "bajo" responden a valores absolutos: en la medida del cosmos, son el cielo y la tierra respectivamente y en la medida del hombre, lo alto corresponde a su rostro o cabeza y lo bajo al vientre, trasero o genitales. Este sostén material y corporal es consustancial a la cultura cómica popular y responde a su particular concepción estética, la del realismo grotesco que sustenta la utopía.

Dado que degradar es rebajar, la degradación implica mancomunar lo alto con lo bajo, el mundo de las ideas con el del cuerpo

¹⁸ SARDUY, Severo, *Barroco y neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.